

ются относительно равномерно, за исключением резкого всплеска 1821 г., когда поэт написал сразу несколько стихотворений по воспоминаниям о путешествии на континент и цикл «Церковные сонеты».

#### Примечания

1. Волкова Е. И. Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе. М., 2001.
2. Вордсворт У. Избранная лирика. М., 2001.
3. Herrington-Perry M. «Tintern Abbey» and the «Spiritual Presence of Absent Things» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http://www.mtsn.org.uk/staff/staffpages/cer/wordsworth/tintern\\_controversy2.htm](http://www.mtsn.org.uk/staff/staffpages/cer/wordsworth/tintern_controversy2.htm)
4. Wordsworth W. The Works of William Wordsworth. Ware, 1994.

© Шор Г. А.  
г. Екатеринбург

### **«НЕЯВНОЕ ИНФЕРНО» В ТРАГЕДИИ ГЕТЕ «ФАУСТ» И ПОВЕСТИ ХАРМСА «СТАРУХА»**

Познавательный потенциал фантастики чрезвычайно высок. Тем более, что он реализуется в произведениях, где тесно сплетаются фантастическое и реальное. В творчестве Гете находит воплощение такой тип фантастики, которую Ю. Манн называет завуалированной или неявной [1, с. 54–121; см. также 2, с. 36]. Вместо прямого вмешательства фантастических образов в повествование (или наряду — как у Гете) появляется множественность соответствий с собственно фантастическим планом, имеющим место в сознании читателя. В трагедии Гете «Фауст» ярко проявляют себя инфернальные мотивы, связанные с вторжением в жизнь героев демонических сил. Особенно интересно так называемое «неявное inferno», которое обнаруживает себя в снах, ощущениях, предчувствиях персонажей.

Гетевские идеи причудливо вторгаются в структуру повести Хармса «Старуха». Инфернальное пространство — вот то, что отличает это произведение. В 20–30-х гг. прошлого столетия сформировавшаяся тогда условно-метафорическая проза, отталкиваясь от идеологизированной реальности, обращалась к тем граням мирового художественного контекста, которые позволяли особым образом раскрыть действительность. Обернувшись, в частности Даниил Хармс, привносит в пространство своих произведений игровое начало, некогда позволившее немецкому классику создать наисложнейшую мистику. Мотив игры органично входит в «ткань» повести Хармса. При этом существенно то, что писатель, словно зеркально отражает тот процесс «игры», который характерен для передаваемой им исторической действительности. Революция как коренной слом, изменивший поступательное движение, в центр всего поставила абсурд, допускающий появление чего-то неожиданного. О зарождении эффекта фантомности писали М. Булгаков, Л. Лунц, Н. Никандров и др. Обернувшись в пропагандируемом

ими «реальном» искусстве под действительностью подразумевали нечто парадоксальное, выходящее за пределы привычного. Это было «реальное» искусство, поскольку в окружающем мире летал дух фантазмагоричности, непредсказуемости. Так, в повести «Старуха» игровое начало есть не что иное, как отголосок «странной» действительности. Это произведение Хармса заключает в себе особую художественную логику, в которой житейское, «рассудочное» начало органично сочетается с фантастичностью. Отталкиваясь от творческих изысканий Гете, Хармс также отображает в своем произведении реальность, в которой возможно все. В его фантастике, как и в фантастике Гете, мистический пласт призван высветить реальность. Как и в случае с М. Булгаковым, фантастическое «допущение» корнями своими уходит в явь. Художественное «дерзновение» Гете заключается и в том, что он принял и передал легендарное, мифологическое как нечто созвучное реальному. Условность для этого автора лишена неопределенности, чрезмерности, напротив, она помогает человеку увидеть мир и себя в нем. Развивая подобные идеи, Хармс стремится плотно «сомкнуть» фантастическое и реальное. Особое бытование фантастического сюжета, призванного раскрыть сущность действительности и передать ее сложность, позволяет нам говорить о гетевской традиции в текстах Хармса.

Гетевская трагедия двойственна, в ней происходят необыкновенные фантастические события, и в то же время это причудливые сны в снах Фауста. Начиная еще со времен античности, мотив сна создавал некую ситуацию «другой жизни» [3, с. 59] персонажа и в то же время был призван завуалировать ее мистическую, ирреальную природу. Фантазмагорические сны Фауста выявляют беспорядочность, порою алогичность человеческой жизни, где стремления, порывы, чувства так непрочны перед лицом вечности, где беды и трудности людей исчезают в бесконечной гармонии вечных небес.

Автора «Старухи» интересует то, что происходит в бытовой реальности. В исследованиях достаточно часто говорят о дегероизированном Фаусте, лишенном своего просветительского ореола. Но образ другого героя трагедии Гете, Мефистофеля, также подвергается в различных художественных проекциях значительной модификации. Можно говорить о видоизмененном Мефистофеле, преобразившемся в какой-то степени, а в какой-то мере оставшимся «прежним» в ином историческом контексте. В произведении Гете само inferнальное начало персонифицировано (образ Мефистофеля), но в то же время проявляет себя и «неявно». Это страхи, сомнения, тревоги человека, возможно, бессознательно предчувствующего вторжение в свою жизнь темной силы. Так, Фауст, озаренный вдохновением, невольно отвлекается на лающего пуделя (зооморфное воплощение Мефистофеля) и происходит не только утрата волнующего предощущения открытия, но и упадок душевных сил:

*Но вновь безволие и упадок,  
И вялость в мыслях, и разброд.  
Как часто этот беспорядок  
За просветленьем настает* [4, с. 40].

Упадок прогрессирует, перерастает в апатию, депрессию, уныние (что Мефистофель, согласно логике inferнального существа, именует здравым рассуждением):

*Меня тошнит и вянут уши  
Над этой тарбарской чушью  
От грустных дум меня отвлечь.  
Не старой бабе и кликуше*

*Мне три десятка сбросить с плеч.  
И если у самой природы  
Нет средства мне вернуть покой,  
То нет моей хандре исхода  
И нет надежды никакой [4, 88].*

Мефистофель искушает, обольщает, подстрекает Фауста на греховные поступки, из-за которых погибает его возлюбленная. Дух зла незаметно меняет даже сам ход мыслей Фауста, а когда тот с гневом (при мысли о страданиях Гретхен) очнулся от inferнального тумана, отрекается от своего участия в преступлении:

*«Спаси ее!» Кто погубил ее, я или ты? [Там же, 184].*

Хармс, внося в свое произведение игровое начало, также дает представление и о существовании некой иррациональной силы. Образ дьявола-искусителя, вышедшего из-под пера Гете, переносится на социокультурную ситуацию 20–30 гг. XX в. При этом Хармс персонифицирует гетевский типаж, соотносённый с архетипом Сатаны. Дьявольские хитросплетения получают в произведениях писателя причудливо-изощренное воплощение. В роли гетевского Мефистофеля, героя многопланового, емкого, выступает в повести Хармса старуха. Но если Мефистофель в трагедии Гете испытывал Фауста жизнью, то старуха искушает героя Хармса смертью. Как и Фауст Гете, герой Хармса пребывает в замкнутом пространстве, в маленькой комнате, где стоит лишь кушетка и стол. Он отгорожен от всего мира и первоначально надеется на то, что в самодостаточном пространстве сможет реализовать себя. Но что-то препятствует творчеству, сначала это раздражающие «крики мальчишек», затем город, порой мысли отвлекают героя, но затем в его сознание вторгается нечто иное. Как и гетевский «Фауст», герой Хармса на улице столкнулся с тем, что предопределяет его дальнейшее существование: «На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: “Который час?”» [3, с. 489]. Затем старуха вторгается в замкнутое существование героя. Оно появляется в комнате и становится еще одним препятствием для творца: «Я открываю дверь и вижу перед собой старуху, которая утром стояла на дворе с часами. Я очень удивлен и ничего не могу сказать» [Там же, с. 491]. Герой повести вступает в контакт с некими потусторонними силами (оцепенение, безмолвие чрезвычайно показательны), непостижимыми для рационального познания. Однако и «новый Мефистофель» не расширяет ограниченное пространство героя, а, напротив, сужает его. Гетевский Мефистофель, выполняющий негативную функцию, стремя-

щийся обрести человеческую душу, дает Фаусту возможность перенести свое личное бытие на иные плоскости, соприкоснуться с чем-то запредельным, выходящим за рамки привычного, расширить «круг зрения» персонажа. С диаметрально противоположной ситуацией мы сталкиваемся, когда речь заходит о процессе усвоения гетевских идей. Так, Хармс представляет нам на страницах своей повести совершенно иную миссию, «осовремененного» им Мефистофеля. Старуха уже в первые минуты своего появления в комнате героя стремится лишить его индивидуализированного начала. Она призывает героя закрыть дверь, встать на колени. Модифицированный Мефистофель XX в. истребляет в человеке личностное начало, вторгается в сферу подсознательного, пытается лишить героя инаковости, искушает его небытием, той бездной, в которой погибают сознание и творчество. Разумеется, подобного рода корреляты, характеризующие «Мефистофеля» Хармса, объясняются спецификой социокультурной ситуации, которую стремится воссоздать писатель. Чудовищные метаморфозы времени, абсурд и нелепость всего происходящего, репрессии и искоренение инакомыслия видоизменяют все, в том числе и архетипические образы. Образ нового Мефистофеля, заявленный в повести Хармса, предопределен всем тем, что происходило в современной писателю действительности. Дегуманизация, кризис традиционных форм культуры, идеологизированность приводят к деструкции образа Гете.

«Дьявол», воссозданный на страницах повести Хармса, абсолютно лишен элемента иронии. Демонизированное пространство произведения не включает в себя фарса, травмированности, что характеризовало образный ряд гетевского творения. Мы можем говорить о гротескном заострении гетевского образа. «Новый Мефистофель», воспроизведенный писателем XX в., вторгается в сферу потаенного, в подсознание. Сюжетно-смысловая формула, отраженная в трагедии Гете «Фауст», в значительной мере обыгрывается Хармсом. Изначальной точкой отсчета становится очевидная несвобода героя. В трагедии Гете до появления Мефистофеля в жизни ученого судьба Фауста была предопределена, так как «разговор» Бога и Дьявола уже состоялся. Фауст тем не менее привносит в свой личный топос некоторые инварианты. Он активен, а порой непредсказуем в своем желании охватить необъятное. Герой Хармса, столкнувшийся с негативной внешней силой, лишен подобной свободы, он пытается воспрепятствовать происходящему, но о бунте речь не идет. Автор XX в., усваивая традиции «фантастического реализма», показывает нам драматическое соприкосновение «маленького человека» с дьявольскими силами. В контексте социокультурной, конкретно исторической ситуации меняется и «лицо» Дьявола, он теряет прежние черты, теперь его функция — поработить сознание «маленького человека», убить в нем личность. Герой повести тотально несвободен, и соприкосновение с темными силами усугубляет процесс порабощения: «Старуха не движется. Я нагибаюсь и заглядываю старухе в лицо. Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. Вдруг мне делается все ясно: старуха умерла. Меня охватывает страшное чувство досады. Зачем она умерла в моей комнате» [3, с. 492]. Страх, вселившийся в душу героя, определяю-

щий ход его мыслей, его поступки, постепенно становится смысловой доминантой произведения. По мере развития сюжета фантазмагоричность ситуации, воспроизведенной писателем, возрастает. Герой полностью погружается во всеобъемлющую атмосферу страха, он тревожно прислушивается к шагам соседа, а затем видит сон, с помощью которого автор демонстрирует крайнюю степень беспокойности человека.

Усваивая традиции Гете, автор повести показывает нам интеллектуала, погруженного в состояние разочарованности. Характерно, что гетевский Фауст свое ощущение дисгармоничности и пустоты жизни переносит и на все интеллектуальное пространство:

*Мы побороть не в силах скуки серой,  
Нам голод сердца большей частью чужд,  
И мы считаем праздною химерой  
Все, что превышает повседневных нужд.  
Живейшие и лучшие мечты  
В вас гибнут средь житейской суеты [4, 40].*

Если Фауст в начале произведения опустошен, поскольку он осознал, что безграничное желание обрести книжную истину превращает личное бытие в нечто неполноценное и приводит к процессу дисгармонизации, то диссонанс, отличающий внутренний мир героя Хармса, объясняется причинами иного порядка. Это время вторгается в его жизненное пространство и нарушает равновесие того интеллектуального вакуума, который был для него категорией абсолютной. В том и другом случае происходит деструкция фундаментального, устоявшегося. Вызвано это вмешательством со стороны потусторонних сил. Гете, отталкиваясь от архетипической мифологии, все-таки остается в рамках традиции. Хармс же показывает нам Дьявола, маркированного историческими реалиями современной ему действительности. Немецкий классик, «внедрив» в повествование образ Мефистофеля, наделенного властью, способного преодолевать обстоятельства, очерчивает нам путь героя через его поступки, прегрешения к высвобождению личностного «я». И хотя Мефистофель стремится поработить душу Фауста, он невольно сотворяет благо в некотором смысле, согласно своей же собственной реплики:

*Я — части часть, которая была  
Когда-то всем и свет произвела.  
Свет этот — порожденье тьмы ночной  
И отнял место у нее самой [4, 45].*

Герой повести «Старухи», напротив, «без вины виноватый», встает на путь порабощения его сознания, души. Соприкоснувшись с «потусторонним» миром, он ощущает в себе нарастающее беспокойство, его «испытывают», как и Фауста, но это искушение небытием. Герой выходит за пределы комнаты, стремясь таким образом нарушить замкнутость своего существования.

Однако локус зла, показанный писателями, безграничен. В структуру художественных персонажей повести входит образ «дамочки», с которой герой сталкивается в магазине. Далее поведение повествователя становится

«матримониальным», он знакомится с женщиной и думает о дальнейших отношениях, но их не последовало, поскольку инфернальное начало той реальности, в которую помещен герой, лишает человека перспективы: «Мы заходим в магазин и я покупаю пол-литра водки. Больше у меня денег нет, какая-то мелочь. Мы все время говорим о разных вещах, и вдруг я вспоминаю, что у меня в комнате, на полу, лежит мертвая старуха» [3, с. 496]. В трагедии немецкого писателя круг, очерченный для Фауста Мефистофелем, неизменно расширяется, и этим характеризуется мотив искушения, введенный Гете в свое произведение. Интерпретируя традиции немецкого классика, Хармс демонстрирует процесс сужения личностного поля своего героя. Искушение перерастает в наказание. «Ущербной» оказывается и беседа героя с Сакердоном Михайловичем, она не привносит в душу повествователя теплоты и участия. Каждый из персонажей в этой ситуации словно превращается в механизм, марионетку. Это свидетельствует о том, что люди, зажатые в тиски «жесточкого века», отягощены недоверием по отношению друг к другу. Абсурдность и фантазмагоричность всего происходящего становится нормой, отсюда и парадоксальность поведения человека, ощущающего бесприютность в мире, наполненном дьявольскими хитросплетениями.

На первый взгляд, собеседник главного героя столкнулся напрямую с темной силой, лишаящей человека покоя. Но и Сакердон Михайлович, безусловно, подвержен влиянию со стороны чего-то отрицательного, ломающего человеческие судьбы. Герои думает лишь о том, как избавиться от инфернальной силы, но все попытки оказываются тщетными: старуха была в комнате и точно ждала его. Внутреннее потрясение человека все нарастает и нарастает, старуха становится для него персонифицированным выражением зла, он видит перед собой некую стену, которую невозможно преодолеть. В порыве отчаяния, некоего ужаса герой помещает старуху в чемодан, садится в вагон поезда и едет. Автор выстраивает два противоположных пространства. С одной стороны, герой словно видит верхушку буддийской пагоды, моря — это знак разомкнутости. С другой стороны — это чемодан, выражение силы, убивающей индивидуальность. Финал повести, как и во многих других произведениях обериутов, неожиданный. Мечтающий о чем-то возвышенном герой не заметил, как у него украли чемодан. В конце произведения повествователь сам соприкасается с природой, противостоящей чему-то темному, изломанному. Однако финал повести вряд ли можно считать однозначно оптимистическим. Природа дарует герою ощущение избавления, но долговечно ли оно? Это та самая маргинальная свобода, которая близка к состоянию самообмана, и в этом случае инфернальное пространство не отпустит героя. Неоднозначность финала произведения Хармса заставляет задуматься о сложности финала трагедии Гете. Фауст — просветительский герой, мудрец, которому открываются обаяния вечности, но Фауст и грешник, путь которого усеян всевозможными преступлениями, самые тяжкие — участие в убийствах (бесчеловечные опыты с лекарствами для крестьян), соращение невинной Гретхен, сговор с нечистой силой.

Преступления эти осознаны, но последние слова Фауста — это не слова покаяния, но речь человека, которого обуяла гордыня, он поучает тоном праведника и утверждает в мысли об оправдании своих поступков:

*Вот мысль, которой весь я предан,  
Итог всего, что ум скопил.  
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,  
Жизнь и свободу заслужил [4, 461].*

Но «мысль» так и осталась просто словом. Жизнь самого Фауста, открывателя истин для всего человечества, своими поступками разошлась с этими словами. Некогда изучая Библию, Фауст довольно вольно обходится с самыми известными строчками из Священной книги:

*«В начале было Слово». С первых строк  
Загадка. Так ли понял я намек?  
Ведь я так высоко не ставлю слова,  
Чтоб думать, что оно всему основа.  
«В начале Мысль была». Вот перевод.  
Он ближе этот стих передает.  
Подумаю, однако, чтобы сразу  
Не погубить работы первой фразой.  
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?  
«Была в начале Сила». Вот в чем суть.  
Но после небольшого колебанья  
Я отклоняю это толкованье.  
Я был опять, как вижу, с толку сбит.  
«В начале было Дело» — стих гласит [Там же, 40].*

Хотя Фауст избирает «Дело» как основу бытия, сам он человеком дела не является, он оставляет после себя только слова.

Таким образом, в произведениях Хармса и Гете показано, как деперсонифицированное инфернальное начало, которое обнаруживает себя в чувствах и мыслях героев, негативно воздействует на их судьбы.

### Примечания

1. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
2. Paul Jean. Vorschule der Aesthetik. Leipzig, 1923.
3. Российские фантазмагории: Русская советская проза 20–30-х годов / Сост. Л. Скворцовой. М., 1992.
4. Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2: Фауст: Трагедия. М., 1976.
5. Поль Жан. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.